

Scritture della performance

vol. 5, n. 2
dicembre 2016

direttori

Antonio Attisani
Franco Perrelli

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi di Milano
Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli
Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Franco Perrelli Università degli Studi di Torino
Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino
Kris Salata Florida State University
Carlo Sini Università degli Studi di Milano
Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani
Edoardo Giovanni Carlotti
Claudia D'Angelo
Massimo Lenzi
Leonardo Mancini
Eva Marinai
Federica Mazzocchi
Franco Perrelli
Armando Petrini
Antonio Pizzo
Alessandro Pontremoli
Giulia Randone

ISSN 2279-7203

registrazione in corso presso il Tribunale di Torino

© 2016 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

**Studi
Um**

direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN 978-88-99982-22-5

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis5-2

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Pubblicazione stampata con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 5, 2 (dicembre 2016)

EDITORIALE

| | |
|------------------------------------|---|
| Leggersi <i>Franco Perrelli</i> | 1 |
|------------------------------------|---|

SAGGI

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| Il teatro: i concetti e la cosa Una viva discussione tra Alain Badiou e Bruno Tackels | 5 |
|------------------------------------------------------------------------------------------|---|

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Obrazy. 6. Andrej Michajlovič Lobanov, o del nomadismo Profili di registi della seconda generazione russa <i>Massimo Lenzi</i> | 27 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Omofobia nell' <i>Ariald</i> di Testori Strategie di rappresentazione e dissimulazione <i>Antonio Pizzo</i> | 55 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Il dramma dell'umiliazione <i>La Merda</i> di Cristian Ceresoli e Silvia Gallerano, un successo internazionale (2010-2016) <i>Laura Mariani</i> | 67 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

LETTURE E VISIONI

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>L'opera da tre soldi</i> secondo Damiano Michieletto <i>Marida Rizzuti</i> | 89 |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| God Save the Queen Katie Mitchell e Sarah Kane al National Theatre <i>Federica Mazzocchi</i> | 95 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Nel fuoco della tradizione. Appunti sul teatro di Antonio Latella <i>Federica Mazzocchi</i> | 103 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|------------------------------------------|-----|
| <i>The Pride</i> <i>Antonio Pizzo</i> | 119 |
|------------------------------------------|-----|

| | |
|-----------------------|-----|
| RICEVUTI E IN LETTURA | 127 |
| ABSTRACTS | 135 |
| GLI AUTORI | 137 |
| MIMESIS JOURNAL BOOKS | 141 |

Il teatro: i concetti e la cosa

Una viva discussione tra Alain Badiou e Bruno Tackels

Alain Badiou è, assieme a Slavoj Žižek, il filosofo che più intenerisce il cuore di quanti ancora credono nella possibilità di realizzare il comunismo o un suo equivalente post-postmoderno. Tale è l'impresa tanto corruciata quanto patetica di un filosofo comunque rispettabile e con una storia paradigmatica che attraversa la seconda metà del Novecento. Il suo pensiero merita di essere conosciuto sia perché è ritenuto persuasivo o interessante da molti, e in tutto il mondo, sia perché il teatro occupa un posto di rilievo nella sua biografia, tanto sul versante della riflessione quanto su quello della drammaturgia. Qui non ci occuperemo dei suoi copioni (che comunque non hanno avuto significativi riscontri) bensì della sua visione del teatro, cercando di attenerci all'essenziale.

Nato nel 1937, Badiou intraprende una carriera d'insegnante e milita nel Psu (*Parti Socialiste Unifié*, a sinistra dei socialisti che collaboravano con De Gaulle) abbracciando posizioni sempre più estreme, fino al maoismo, nell'ambito del quale fonda e dirige una formazione attiva fino ai primi anni Ottanta. All'altezza del 1968 e nel decennio seguente un duro scambio di accuse lo oppone a Gilles Deleuze e a Félix Guattari: lui li addita come «prefascisti» mentre i due lo definiscono «stalinista», ovvero lo considerano un residuo tossico. Con il passare del tempo e il mutare delle polemiche culturali si sarebbe instaurato tra le parti un dialogo più meditato e utile per tutti (benché conosciuto soltanto in parte), pur senza mutare la sostanza delle divergenze.

Nel 1999 Badiou è diventato professore presso la prestigiosa École Normale Supérieure, dalla quale è uscito qualche anno dopo con il titolo di Emerito. Per molti anni il filosofo, oltre a svolgere la propria attività accademica ed editoriale, è stato collaboratore di registi come Antoine Vitez e Christian Schiaretti, non disdegnando talvolta di recitare nelle proprie opere. Con Vitez in particolare vi era una forte sintonia di pensiero, tanto che il teatro di cui parla Badiou sembrava "realizzato" nelle regie di Vitez e viceversa.

Diverse le sue opere, conosciute anche dai lettori italiani. Tra gli oltre trecento risultati proposti dai siti librari italiani ricordiamo, tra le pubblicazioni più marcatamente filosofiche il suo primo grande saggio *Théorie du sujet* (1982) e l'opus magnum *L'Être et l'Événement* (1988), seguito da *Maniphestes pour la philosophie* (1989). Numerosi e tradotti in molte lingue sono i suoi saggi più militanti e su

questioni d'attualità, oltre naturalmente agli scritti dedicati al teatro. Tra i suoi titoli più recenti in italiano ricordiamo *Metafisica della felicità reale* (Derive Approdi, Roma 2015) e *Alla ricerca del reale perduto*, a cura di Giovanni Tusa (Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2016). I suoi lettori sono in attesa dell'ultima grande opera dedicata al tema dell'immanenza delle verità, in lavorazione e di prossima uscita.

Badiou considera la sconfitta del movimento comunista come una parentesi. Il suo concetto di comunismo sembra più una teologia che una critica dell'economia politica, in esso si evidenziano forti echi di Platone e di Spinoza, sempre all'insegna di un vitalismo e di un travaglio senza nostalgie dell'attualità, sempre assecondante una istanza di giustizia sociale che comunque conferisce al suo pensiero un calore, anche se non una persuasività, che lo rende degno di considerazione.

Come s'è detto, anche in Italia Badiou è molto seguito e il suo recente *Rapsodia per il teatro. Arte politica evento*, curato da Francesco Ceraolo (Pellegrini, Cosenza 2015) ha risvegliato l'interesse degli amanti del teatro a vario titolo per la riflessione filosofica. Il volume comprende la traduzione di *Rhapsodie pour le Théâtre. Court traité philosophique* (Puf, Paris 2014) e altri scritti riuniti dal curatore italiano per la prima volta in un unico volume e con l'approvazione dell'autore. Lo stesso Ceraolo, inoltre, cura un volume collettivo di saggi che, con riferimento al pensiero di Badiou, si interrogano intorno al destino del teatro nella contemporaneità, in particolare cercando di delineare quali rapporti intercorrano oggi tra il teatro e la filosofia nonché tra il teatro, lo Stato e la politica.¹

Per presentare il pensiero di Badiou abbiamo scelto di convocare Bruno Tackels, filosofo e operatore teatrale della generazione successiva, che dagli anni Novanta è in dialogo con Badiou. Le inflessibili e motivate divergenze tra i due aiutano a riformulare questioni che altrimenti rischierebbero di fossilizzarsi in una lettura del filosofo francese a nostro parere riduttiva. Ciò non toglie, comunque, che sul terreno dei rapporti tra filosofia e teatro ignorare la pluridecennale elaborazione di Carlo Sini segnala ancora, soprattutto in ambito italiano, una imperdonabile distrazione, anzi un grave handicap della teatrologia italiana. Ciò comporta, per quanto riguarda «Mimesis Journal», che consideriamo il presente contributo soltanto una tappa tra i diversi interventi sullo stesso tema proposti negli anni scorsi e in quelli che seguiranno.

Veniamo all'interlocutore, che poi Badiou chiamerà rispettosamente «l'avversario». Bruno Tackels, nato nel 1965, si è formato come filosofo all'Università di Strasburgo, dove ha lavorato sotto la direzione di Philippe Lacoue-Labarthe, segna-

¹ Av Vv, *Teorie dell'evento. Alain Badiou e lo spettacolo contemporaneo*, a cura di Francesco Ceraolo, pref. di Alain Badiou, postf. di Roberto De Gaetano, Mimesis (in corso di stampa). Testi di: Maria Cristina Addis, Lucia Amara, Livio Boni, Dario Cecchi, Alessia Cervini, Piersandra Di Matteo, Daniele Dottorini, Martino Feyles, Giovanni Giannoli, Daniele Guastini, Martin Puchner, Bruno Roberti, Carlo Serra, Tommaso Tuppini, Andrea Vecchia, Francesco Zucconi.

landosi come specialista di Walter Benjamin, autore al quale ha dedicato diversi saggi. Dal 1995 al 2000 ha insegnato Estetica all'Università di Rennes e dopo di allora si è dato alla libera professione di critico, saggista e operatore culturale. Dal 2014 lavora alla Direzione generale della Creazione artistica del Ministero della cultura come responsabile del settore Ricerca. Attualmente Tackels sta preparando un volume che riprende e aggiorna il contraddittorio con Badiou (*Ce dont (le) théâtre peut être le nom – Une querelle entre Alain Badiou et Bruno Tackels (1995-2015)*), previsto in uscita nel 2017), evento che ci ha sollecitati e ci aiuta a proporre queste pagine ai lettori italiani.

Tutto era cominciato con un saggio di Badiou intitolato *Dieci tesi sul teatro* (apparso nel numero 15 dei «Cahiers» de la Comédie-Française, printemps 1995, POL, e riproposto in italiano nel citato volume edito da Pellegrini). Eccone alcuni passaggi salienti:²

Le théâtre pense. Que faut-il entendre ici par « théâtre » ? L'agencement de composantes matérielles et idéelles extrêmement disparates dont l'unique existence est la représentation. Ces composantes (un texte, un lieu, des corps, des costumes, des lumières, un public...) sont rassemblés dans un événement, la représentation, dont la répétition soir après soir n'empêche nullement qu'il soit à chaque fois événementiel, c'est-à-dire singulier. Nous poserons alors que cet événement – quand il est réellement théâtre, art du théâtre – est *un événement de pensée*. Ce qui veut dire que l'agencement des composantes produit des idées. Ces idées – c'est un point capital – sont des idées-théâtre. Ce qui veut dire qu'elles ne peuvent être produites en aucun autre lieu, par nul autre moyen. Et aussi qu'aucune des composantes prises isolément n'est apte à produire les idées-théâtre, pas même le texte. L'idée advient dans et par la représentation. Elle est irréductiblement théâtrale, et ne préexiste pas à sa venue « sur scène ». Une idée-théâtre est d'abord une éclaircie. Vitez avait coutume de dire que le théâtre se donnait pour but de nous éclairer sur notre situation, de nous orienter dans l'Histoire et dans la vie. Il écrivait que le théâtre devait rendre lisible l'inextricable vie. Le théâtre est un art de la simplicité idéale, obtenue par une frappe typique. Cette simplicité est elle-même prise dans l'éclaircie de l'enchevêtrement vital. Le théâtre est une expérience, matérielle et textuelle, de la simplification. Il sépare ce qui est mêlé et confus, et cette séparation guide les vérités dont il est capable. N'allons cependant pas croire que l'obtention de la simplicité soit elle-même simple. En mathématiques, simplifier un problème ou

² Si è deciso di non tradurre in italiano i testi di Badiou e di Tackels per conservarne le sfumature e mantenere un equilibrio di stile nel confronto tra i due.

une démonstration relève très souvent de l'art intellectuel le plus dense. Et de même au théâtre, séparer et simplifier l'inextricable vie exige les moyens d'art les plus variés et les plus difficiles. L'idée-théâtre, comme éclaircie publique de l'Histoire ou de la vie, n'advient qu'au comble de l'art.

L'inextricable vie, c'est essentiellement deux choses : le désir qui circule entre les sexes, et les figures, exaltées ou mortifères, du pouvoir politique et social. C'est à partir de là qu'il y a, qu'il y a toujours, la tragédie et la comédie. La tragédie est le jeu du Grand Pouvoir et des impasses du désir. La comédie est le jeu des petits pouvoirs, des rôles de pouvoir, et de la circulation phallique du désir. Ce que pense la tragédie est en somme l'épreuve étatique du désir. Ce que pense la comédie est, du désir, son épreuve familiale. Tout genre qui se prétend intermédiaire traite la famille comme si elle était un Etat. (Strindberg, Ibsen, Pirandello...) ; ou l'Etat comme s'il était une famille ou un couple (Claudel...). Le théâtre pense, en fin de compte, dans l'espace ouvert entre la vie et la mort, le nœud du désir et de la politique. Il le pense sous forme d'événement, c'est-à-dire d'intrigues ou de catastrophe.

L'idée-théâtre est, dans le texte ou le poème, incomplète. Car elle y est retenue dans une sorte d'éternité. Mais justement, l'idée-théâtre, tant qu'elle n'est que dans sa forme éternelle, n'est pas encore elle-même. L'idée-théâtre ne vient que dans le temps (bref) de la représentation. L'art du théâtre est sans doute le seul qui ait à compléter une éternité parce ce qui lui manque d'instantané. Le théâtre va de l'éternité vers le temps, et non l'inverse. Il faut alors comprendre que la mise en scène, qui gouverne – comme elle le peut, tant elles sont hétérogènes – les composantes du théâtre, n'est pas une interprétation, comme on le croit communément. L'acte théâtral est une *complémentation* singulière de l'idée-théâtre. Toute représentation est un achèvement possible de cette idée. Du corps, de la voix, de la lumière, etc... viennent achever l'idée (ou, si le théâtre manque à lui-même, l'inachever plus encore qu'elle ne l'est dans le texte). L'éphémère du théâtre, ce n'est pas directement qu'une représentation commence, s'achève, et ne laisse à la fin que des traces obscures. C'est avant tout qu'il est ceci : une idée éternelle incomplète dans l'épreuve instantanée de son achèvement.

L'épreuve temporelle contient une forte part de hasard. Le théâtre est toujours la complémentation de l'idée éternelle par un hasard un peu gouverné. La mise en scène est souvent un tri pensé des hasards. Soit que ces hasards complètent en effet l'idée, soit qu'ils la dissimulent. L'art du théâtre réside dans un choix, simultanément très instruit et aveugle (voyez comment travaillent les grands metteurs en scène), entre des configurations scéniques hasardeuses qui complètent l'idée (éternelle) par l'instant qui lui manque, et des configurations, parfois très séduisantes, mais qui demeurent extérieures, et aggravent l'incomplétude de l'idée. Il faut donc donner vérité à l'axiome : jamais une représentation de théâtre n'abolira le hasard.

Dans le hasard, il faut compter le public. Car le public fait partie de ce qui complète l'idée. Qui ne sait que, selon que le public est tel ou tel, l'acte théâtral délivre ou non l'idée-théâtre, en la complétant ? Mais si le public fait partie du hasard, il doit lui-même être aussi hasardeux que possible. Il faut s'élever contre toute conception du public qui y verrait une communauté, une substance publique, un ensemble consistant. Le public représente l'Humanité dans son inconsistance même, dans sa variété infinie. Plus il est unifié (socialement, nationalement, civilement...), moins il est utile à la complémentation de l'idée, moins il soutient dans le temps, son éternité et son universalité. Ne vaut qu'un public générique, un public de hasard.

La critique est chargée de veiller au caractère hasardeux du public. Son office est de porter l'idée-théâtre, telle qu'elle la reçoit, bien ou mal, vers l'absent et l'anonyme. Elle convoque les gens à venir à leur tour compléter l'idée. Ou elle pense que cette idée, venue tel jour dans l'expérience hasardeuse qui la complète, ne mérite pas d'être honorée par le hasard élargi d'un public. A critique travaille elle aussi à la multiforme venue des idées-théâtre. Elle fait passer (ou ne pas passer) de la « première » à ces autres premières que sont les suivantes. Evidemment, si son adresse est trop restreinte, trop communautaire, trop marquée socialement (parce que le journal est de droite, ou de gauche, ou ne touche qu'un groupe « culturel », etc...), elle travaille parfois contre la genericité du public. On comptera donc sur la multiplicité, elle-même hasardeuse, des journaux et des critiques. Ce que le critique doit surveiller, ce n'est pas sa partialité, qui est requise, c'est le suivi des modes, la copie, le papotage sériel, l'esprit « voler au secours de la victoire », ou le service d'une audience par trop communautaire. Il faut reconnaître à cet égard qu'un bon critique – au service du public comme figure du hasard – est un critique capricieux, imprévisible. Quelles ne puissent être les vives souffrances qu'il inflige. On ne demandera pas au critique d'être juste, on lui demandera d'être un représentant instruit du hasard public. Si par-dessus le marché, il ne se trompe guère sur la venue des idées-théâtre, il sera un grand critique. Mais il ne sert à rien de demander à une corporation, pas plus celle-là qu'une autre, d'inscrire l'obligation de grandeur. Je ne crois pas que la principale question de notre temps soit l'horreur, la souffrance, le destin ou la déréliction. Nous en sommes saturés et, en outre, la fragmentation de tout cela en idées-théâtre est incessante. Nous ne voyons que du théâtre choral et compassionnel. Notre question est celle du courage affirmatif, de l'énergie locale. Se saisir d'un point, et le tenir. Notre question est donc moins celle des conditions d'une tragédie moderne, que celle des conditions d'une comédie moderne. Beckett le savait, dont le théâtre, correctement complété, est hilarant. Il est plus inquiétant que nous ne sachions pas visiter Aristophane ou Plaute, qu'il n'est réjouissant de vérifier une fois de plus que nous savons donner force à Eschyle. Notre temps exige une invention, celle

qui noue sur scène la violence du désir et les rôles du petit pouvoir local. Celle qui transmet en idée-théâtre tout ce dont la science populaire est capable. Nous voulons un théâtre de la capacité, et non de l'incapacité.

L'obstacle sur la voie d'une énergie comique contemporaine est le refus consensuel de la typification. La « démocratie » consensuelle a horreur de toute typification des catégories subjectives qui la composent. Essayez de faire gigoter sur scène et d'ensevelir sous le ridicule un pape, un grand médecin médiatique, un pont de l'institution humanitaire ou une dirigeante du syndicat des infirmières ! Nous avons infiniment plus de tabous que les Grecs. Il faut, peu à peu les briser. Le théâtre a pour devoir de recomposer sur scène des situations vives, articulées à partir de quelques types essentiels. Et de proposer pour notre temps l'équivalent des esclaves et domestiques de la comédie, gens exclus et invisibles qui soudain, par l'effet de l'idée-théâtre, sont sur scène l'intelligence, la force, le désir et la maîtrise.

La difficulté générale du théâtre, à toutes les époques, est son rapport à l'Etat. Car il y est toujours adossé. Quelle est la forme moderne de cette dépendance ? Elle est délicate à régler. Il faut se soustraire à une vision de type revendicatif, qui ferait du théâtre une profession salariée comme les autres, un secteur gémissant de l'opinion publique, un fonctionariat culturel. Mais il faut aussi se soustraire au seul fait du prince, qui installe au théâtre des lobbies courtisans, serviles au regard des fluctuations de la politique. Pour ce faire, il faut une Idée générale, qui le plus souvent utilise les équivoques et les divisions de l'Etat (ainsi, le comédien-courtisan, comme Molière, peut jouer le parterre contre le public noble, ou snob, dévot, avec la complicité du roi, qui a ses propres comptes à régler avec son entourage féodal et clérical ; et Vitez le communiste peut être nommé à Chaillot par Michel Guy, parce que l'envergure ministérielle de l'homme de goût flatte la « modernité » de Giscard d'Estaing, etc...) Il est vrai qu'il faut, pour maintenir auprès de l'Etat la nécessité de la venue des idées-théâtre, une Idée (la décentralisation, le théâtre populaire, « élitair pour tous », et ainsi de suite). Cette idée est pour l'instant trop imprécise, d'où notre morosité. Le théâtre doit penser sa propre Idée. Ne peut nous guider que la conviction que la conviction que, aujourd'hui plus que jamais, le théâtre, pour autant qu'il pense, n'est pas une donnée de la culture, mais de l'art. Le public ne vient pas au théâtre pour s'y faire cultiver. Il n'est pas un chou, ou un chouchou. Le théâtre relève de l'action restreinte, et toute confrontation avec l'audimat lui sera fatale. Le public vient au théâtre pour être *frappé*. Frappé par les idées-théâtre. Il n'en sort pas cultivé, mais fatigué (penser fatigue), songeur. Il n'a pas rencontré, même dans le plus énorme rire, de quoi le satisfaire. Il a rencontré des idées dont il ne soupçonnait pas l'existence.

Bisogna ricordare che eravamo negli anni Novanta e in Francia, come altrove, c'era un fiero dibattito sulle nuove forme di teatro e i problemi che in questo senso si ponevano a tutti i livelli, dalle istituzioni teatrali, alla critica e al pubblico. Il Festival di Avignone, per il quale Badiou aveva concepito il proprio intervento, era un luogo in cui tale dibattito era particolarmente vivace e produttivo, anche perché lì, oltre a parlare, il teatro si faceva e le scelte produttive del festival hanno sempre esercitato una forte influenza sulla compilazione dei cartelloni teatrali francesi ed europei. Basti pensare alle diverse formazioni italiane – la Raffaello Sanzio e Pippo Delbono per fare due nomi su tutti – la cui promozione francese li ha trasformati in *brand* internazionali. Pensando a queste e ad altre realtà del nuovo teatro – soprattutto alla compagnia di Didier-Georges Gabily e al Théâtre du Radeau – Bruno Tackels prese la parola per contestare quella che gli sembrava la miopia ideologica di Badiou, la sua incapacità di comprendere la legittimità e l'interesse delle diverse istanze e protocolli creativi di compagnie come quelle appena citate.

Ecco il testo integrale del suo intervento intitolato *Dix répliques de théâtre – Réponse à Alain Badiou*.³

Alain Badiou a écrit récemment : « Dix thèses sur le théâtre ». Il s'agissait pour lui d'affronter la question : « Que pense le théâtre ? », qui a fait l'objet d'une rencontre au festival d'Avignon en 1994. J'ai voulu répliquer à ces dix thèses, parce qu'il me semble qu'aujourd'hui le théâtre doit pouvoir faire le deuil de la vérité assenée au monde. Et parce que le théâtre ne peut oublier qu'il est une force immense, qui s'adresse à la communauté des hommes. Plus que jamais, il ne peut négliger ou endormir cette force qu'il porte. Il est l'un des seuls lieux qui puissent, justement, ouvrir la communauté publique pour en déjouer la dérive, si facile, vers l'enfermement et l'exclusion. Pour y arriver – Alain Badiou a raison – il doit se demander ce qu'il pense, c'est-à-dire ce qu'il fait. J'ai voulu répondre à la tentative d'Alain Badiou, parce qu'elle pense un théâtre qui ne se fait pas, un théâtre éloigné de la pratique du théâtre, de sa manière. Dans son avant-propos, il déplorait lui-même cette absence de réalité théâtrale dans les discussions sur le théâtre. J'espère, avec ces répliques, faire droit, si c'est possible, à ce qui se fait dans le théâtre d'aujourd'hui. Ce qui est sûr, c'est que nous n'avons pas fini le travail. Il ne fait que commencer.

Dans ses thèses sur le théâtre, Alain Badiou dit que le théâtre pense, parce qu'il fait naître des idées dans le moment – l'événement – de la représentation. Il nomme ces idées des « idées-théâtre », et il les définit comme des éclaircies qui simplifient la vie humaine, confuse et inextricable. Alain Badiou, qui se plaint

³ Sia *Dix répliques...* di Tackels che *Antithèses...* di Badiou sono apparsi su «Le Cahiers. Revue trimestrielle de théâtre», POL/Comédie Française, 17, automne 1995, alle pp. 109-114 e 115-121.

de ne pas trouver le théâtre au centre des discussions et débats sur le théâtre – et sur ce point, personne ne peut lui donner tort –, déjoue cette difficulté en y plaçant l'idée. Or, quand on place le théâtre au centre de la réflexion, quand on le laisse penser, je ne crois pas que l'on y trouve la moindre « idée ». Ce que l'on y voit, que l'on devrait y voir, le combat de l'ombre et de la lumière. L'événement qui a lieu devant nous est le parcours croisé de corps qui sont autant d'*ombres portées de la vérité* — non sa dégradation, mais son épreuve. Même si Badiou mise sur le théâtre pour faire advenir la vérité, même s'il donne par là l'impression de s'opposer à la condamnation platonicienne de la représentation, sa réflexion sur le théâtre reste entièrement commandée par Platon. Le texte théâtral est une idée éternelle incomplète qui s'accomplit dans l'instant de l'acte théâtral. Il maintient bien l'exigence d'une vérité éternelle qui s'atteint, non plus en récusant les formes sensibles qui s'en approchent, les formes scéniques, en l'occurrence, mais en les convoquant pour servir l'idée. Il faudrait aussi se demander quelle est la nature de cette idée : est-elle unique ou plurielle, multiple ou singulière, Et comment peut-on parler de vérité sans jamais évoquer le mensonge, l'illusion ou la contrefaçon, dont le nom théâtral est assurément le *jeu* ? Si le théâtre parfois éclaire (un peu de) la vérité, cela veut bien dire qu'il est tissé dans le mensonge, l'apparence ou le change. Pourquoi ne jamais parler de cela ? Pourquoi ne pas dire *comment* la vérité combat le mensonge, ni à *quel* mensonge elle a à faire ? Ce qui me fait dire qu'Alain Badiou, parlant du théâtre, oublie l'essentiel du théâtre : l'existence physique et concrète des acteurs — la seule que l'on voit véritablement mais en vérité, alors, sans doute. Le mot même n'est d'ailleurs quasiment jamais évoqué dans ses thèses. La distinction qu'il opère entre tragédie et comédie est une fausse distinction. Tout simplement parce que toute venue sur la scène est une comédie, l'apparition d'un masque, d'un effet de théâtre, d'un geste qui contrefait, aussi faux qu'il est vrai, aussi aimable qu'il est effrayant, aussi dénoncé qu'il est accepté. Ce que l'on peut nommer le pacte de fiction. C'est de cette duplicité essentielle du théâtre – plus c'est faux, plus c'est vrai –, qu'ont pu émerger des genres, la tragédie, la pastorale, ou la farce. Car ce dont Alain Badiou déplore l'absence, c'est finalement plutôt la farce ou la le drame satyrique – il la regrette sans doute parce qu'il ne repère pas son existence, qui est bien réelle, mais inscrite en dehors des limites du théâtre savant et « sérieux ». Je pense par exemple au travail de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, avec les deschiens, ou aux chansonniers, dont la structure théâtrale s'est complètement médiatisée, et fondue dans les exigences et les formes de la télévision. Mais il reste incontestable que les deschiens ont fait irruption dans l'image télévisuelle pour défendre l'exigence dont parle Badiou : la mise à nu des « types » sociaux et politiques d'aujourd'hui, dont on rit pour en dénoncer les travers, souvent cachés et travestis derrière les masques du respect. Il faudrait donc, parlant de la farce ou de la

caricature, assumer la question de la télévision : comment résister à l'absorption, comment négocier avec cette gigantesque machine à broyer les images qu'est devenue la télévision – on peut en effet émettre l'hypothèse qu'elle pourrait se construire différemment ?

Je ne pense pas que le matériau satyrique suffise pour faire théâtre et éclairer le monde d'aujourd'hui. Je ne crois pas que le théâtre existe pour compléter et achever une idée. Une idée portée à la scène ne s'achève pas, elle s'inachève au contraire, et s'efface. Elle ne se concrétise pas, elle disparaît dans l'acte théâtral, dans le *geste* des acteurs. Elle s'y oublie, parce qu'elle s'y dépose. Ce n'est pas un refoulement, mais tout le contraire : le traitement d'une idée en *passions intraitables*, passible de la mort. Au plus loin de l'idée, le théâtre négocie toujours avec la mort – la seule à ne jamais se laisser saisir en idée. S'il y a bien geste au théâtre, au sens de Brecht, ce ne peut être pour exhiber l'idée enfin rendue à la visibilité. La représentation rend visible ce qui fait se toucher les hommes, en maintenant l'ouverture, l'inachèvement de l'acte et de la présence. Un acteur ne porte aucune vérité – ce qui ne veut pas dire qu'il s'absente du sens. Par-delà sens et vérité, le port théâtral est un rapport, la tenue des rapports qui s'inventent à partir d'un sens (une *lecture*) et d'une vérité (une *hypothèse*), décidée, dirigée par une mise en scène, donc par le plateau. Il s'agit donc, pour atteindre au théâtre – et à sa pensée – de dépasser dramaturgie et mise en scène, pour accéder à ce que l'on appelle l'*espace d'un jeu*, le lieu où jouer (à) la réalité mortelle des rapports.

Alain Badiou parle aussi du hasard au théâtre. Il est vrai que l'idée nécessaire a bien logiquement besoin du hasard. Mais pourquoi dire que celui-ci complète celle-là ? Bien sûr, on ne peut inverser purement et simplement la proposition et dire que le hasard tient lieu d'idée – ce qui n'a guère d'intérêt pour le théâtre. C'est qu'il manque un chaînon dans cette description du hasard et de la nécessité : le jeu des acteurs, le toujours manquant lorsqu'on parle de théâtre. Ce sont pourtant eux, et eux seuls, qui peuvent donner une idée au hasard – pour la compléter, alors, vraiment, en l'incarnant, et lui donner tout son sens, en la *faisant voir*. Cette thèse pose une vraie question : pourquoi donc repartir de l'idée, pour décrire le théâtre, et non de la seule chose que l'on puisse voir sur les plateaux : les acteurs et ce qui leur est commun. C'est de cette seule chose que l'on devrait toujours vouloir partir pour dire ce que l'on a vu.

Ensuite, Alain Badiou définit la tragédie comme « le jeu du Grand Pouvoir » et la comédie comme « le jeu des petits pouvoirs » dans l'espace de la famille. Pourquoi n'y aurait-il pas de tragédie à travers la famille ? Pourquoi la comédie seule accueillerait-elle l'épreuve familiale du désir ? N'y a-t-il pas de famille dans l'épreuve étatique du désir ? le désir de pouvoir n'est-il que l'affaire de solitaires sans histoire et sans héritage ? Et contrairement à ce qu'il place sous ces catégories, les différentes expressions du tragique, d'hier ou d'aujourd'hui,

ne versent pas forcément dans la tristesse ou la compassion. L'affliction devant les failles de nos destins peut devenir très joyeuse. C'est d'ailleurs à ce prix qu'elle restitue ce qu'il en est du désir. Il est vrai que nous ne savons guère penser et dire, exprimer l'affliction – l'être affecté – sans la rendre compassionnelle. Cette paralysie des passions provient sans doute de la difficulté que nous avons à voir (faire voir) la mort, là où pourtant elle nous regarde sans cesse. Il faudrait pouvoir toujours, au théâtre, faire voir la mort, à travers les vivants, qui ont accepté de devenir nos fantômes, et en sont comme le testament silencieux. Le plateau devrait toujours porter ce qu'Arthur Adamov dit du masochisme : une *mythridisation de la mort* – son apprivoisement. En ce sens, le théâtre est toujours une tragédie « de » théâtre : l'apparition d'une nécessité absolue et mortelle qui perce à travers les mouvements dérisoires de ceux qui miment qu'elle est la leur – et elle les touche finalement, eux, avec cette même nécessité, c'est toute la force du théâtre. Une nécessité qui devient alors un salut, un vrai salut. On ne peut donc pas dire, comme Badiou le dit de Beckett, qu'une tragédie est hilarante, pas plus qu'une comédie, d'ailleurs. Au mieux du théâtre, elle est joyeuse, jubilatoire, ou jouissive. Du moins, elle le devient quand il arrive que les acteurs soient touchés, brûlés, par cette nécessité.

Le projet évoqué par Alain Badiou de mettre sur une scène les seuls phénomènes et types sociaux mène nécessairement à l'impasse. Je ne vois pas pourquoi l'entreprise réussirait à l'endroit même où elle a déjà été menée, cinquante ans plus tôt, sur son versant didactico-épique, en la personne de Bertolt Brecht. Bien sûr, on comprend que ce projet, répété aujourd'hui, est la conséquence fidèle de la démonstration des idées-théâtre et de leur prétendue achèvement dans la représentation. Mais cette répétition de Brecht est en réalité un oubli de ce qu'il nous a légué d'essentiel : une leçon d'acteur – une leçon qui n'est pas sans dette à l'égard de Meyerhold, l'autre réel fondateur du théâtre moderne. Un mot sur l'acteur, donc. La présence des comédiens sur le plateau n'existe qu'à transmettre des histoires de l'histoire, pour les mettre à l'épreuve de la chair. Ils sont des corps lorsqu'ils se chargent du corps des autres, de beaucoup d'autres – y compris de celui qui lègue ses phrases et ses idées, l'écrivain, le metteur en scène, le dramaturge, le conseiller, le critique. Le théâtre est un parcours, avec ses oublis et ses manques, et un rond circulaire autour de l'idée à contempler. C'est pourquoi le temps des répétitions est essentiel, et souvent beaucoup trop court. C'est là que l'événement se prépare.

Les propositions d'Alain Badiou me semblent donc restrictives, parce qu'elles oublient et occultent l'essentiel du théâtre, bien loin de sa prétendue essence. Finalement, elles ne font que juxtaposer l'exigence de l'idée et l'exigence de la scène. D'où l'invention de ce concept d'« idée-théâtre », dont le moins que l'on puisse dire est qu'il n'avance guère de contenu. Il n'est donc pas étonnant que ces thèses débouchent sur une conception du théâtre comme action

restreinte et locale. Pourquoi le théâtre devrait-il être (rester, car tel, de plus en plus, sa situation – qui n’a rien d’une condition) une performance locale, quand on sait que son origine en fait *le lieu même de la Cité qui s’invente* ? Par qui devrait-il être localisé ? Comment peut-on faire des conditions économiques et politiques (celles du marché et du capital) les conditions d’apparition de l’événement théâtral, Faudra-t-il plier, en théorie, devant les assauts répétés de l’économie mondiale ? Laisserons-nous son efficace redoutable nous dicter ce que nous devons penser au théâtre – du théâtre ? Dans ces conditions, il n’est plus étonnant qu’Alain Badiou appelle de ses vœux l’invention d’une « comédie moderne ». J’ai du mal à comprendre de quel antidote politique une telle comédie dite moderne pourrait être le vecteur. Et l’inquiétude devant notre incapacité à visiter Plaute ou Aristophane me paraît beaucoup moins pressante que la tâche qui consiste à revisiter, non la tragédie comme telle, mais les mythes fondateurs du monde. Ce sont eux qui ont fait, et défait, notre théâtre et notre pensée d’Europe. Ce sont eux qui appellent un travail spécifiquement *moderne* : traverser les mythes que nous sommes (encore) en ranimant ceux qui nous ont (déjà) faits. C’est à cette condition que le théâtre devient événement : *un instant unique, qui détermine et charge une vie entière*.

Un mot, un seul, pour évoquer la critique. Alain Badiou semble lui accorder beaucoup – et il a raison : on aimerait la voir davantage auxiliaire de la création, artisan du hasard des rencontres théâtrales, témoin et artisan des traces du théâtre. Mais avant de projeter ce qu’il devrait être, il est plus urgent encore de dénoncer, non ce qu’elle est, mais le rôle qu’on lui fait tenir sur le marché des cotations théâtrales. Le critique, souvent contre son gré, apparaît comme l’opérateur boursier qui donne ou refuse, par quelques lignes ou quatre colonnes, l’avenir d’une aventure artistique. Il est vrai qu’il en est certains pour déjouer la perversité de ce processus. Ils se mettent alors à parler de ce qu’ils ont vu et entendu sur le plateau, de ce qui s’est *mis et écrit, sur la scène*, ce soir-là. Mais ce n’est pas si fréquent, et ce n’est pas si facile.

Les thèses d’Alain Badiou sur le théâtre s’achèvent sur ce qu’elles présupposent : la thèse. Le théâtre comme thèse, comme pure affirmation – dionysiaque, dit-il. L’affirmation au théâtre m’a toujours fait l’effet d’un désastre, d’une trahison du théâtre par lui-même. Car l’espace du jeu est précisément le lieu du trouble, jusqu’au vertige, où se perd le sérieux affirmatif et décidé d’une vérité sûre d’elle-même (d’autant plus sûre qu’elle se fait, prétendument, la complice du hasard). Il n’est pas pour autant le lieu des interprétations interminables de la vérité. L’espace de jeu du théâtre est celui qui se joue d’elle, inlassablement, et s’exile sans retour à l’idéal, sans souffrance. Parce qu’il travaille avec la douleur d’y être.

Le texte s’achève sur une esquisse des liens que le théâtre entretient avec la politique. L’idée centrale tourne autour du rapport « délicat » qu’il entretient

avec l'Etat. Le théâtre utiliserait les divisions du pouvoir, en s'appuyant notamment sur la complicité de la figure suprême de l'Etat : le Roi ou le Président. Sans doute, la résistance au pouvoir menée par les artistes ne peut être frontale, car elle ne doit jamais oublier que l'Etat ne la fait exister que pour la mettre à mort (ou la formaliser, comme modèle – ce qui revient au même). Le fantasme suprême du monarque, y compris en République, reste la mise à mort de l'acteur sur la scène du théâtre. Baudelaire a écrit un poème bouleversant sur ce thème (Une mort héroïque). Les choses n'ont guère changé depuis Platon, le philosophe qui se voulait Roi, et qui chasse le poète, avant de connaître lui-même le bannissement, parce qu'il le disait, lui aussi, en poète, dans les phrases et la forme du dialogue. Le théâtre hérite aujourd'hui de cette histoire, qui est une histoire de guerre et de résistance. Dans le vocabulaire militaire, le lieu où se déroule le conflit se nomme « théâtre des opérations ». Le théâtre, « notre » théâtre, ne peut être indemne de cette histoire. Il vit et construit en temps de guerre le lieu d'un apaisement, l'un des rares lieux où la violence des hommes ne produit pas la guerre, mais une arme contre la guerre : une pensée, oui, alors, une pensée.

Il rilancio di Badiou non si fece attendere e apparve anch'esso su «Le Cahiers», la rivista della Comédie Française, istituzione allora diretta da Antoine Vitez (il testo è riproposto nel volume di Pellegrini). In queste pagine Badiou alza il tiro, il suo tono si fa marcatamente filosofico, forse di non facile comprensione per i «teatranti» (termine orrendo, che dovrebbe essere bandito), ma chiarisce in modo inequivocabile quale sia la matrice del suo pensiero sul teatro.

Le désaccord avec Bruno Tackels est si complet qu'il faut le remercier d'avoir ainsi donné à ce qui pourrait, à ce qui devrait, exprimer sous une forme anti-thétique la question du théâtre aujourd'hui. C'est pourquoi, en toute amitié, j'appellerai Bruno Tackels l'adversaire.

L'adversaire tient pour acquis que déceler dans une position quelconque des traces de platonisme la disqualifie. Il manie cet antiplatonisme d'opinion qui a dominé le siècle, dont les formes élevées furent Nietzsche et Heidegger, les formes intermédiaires aussi bien Adorno (le marxisme hyper-critique) que Carnap (la philosophie analytique anglo-saxonne), et dont la forme basse est le mélange post-moderne d'un pragmatisme résigné et d'une apologie mélodramatique de la finitude et de la mort. Mais c'est avec cet antiplatonisme qu'il faut en finir. Nous en connaissons, toutes formes confondues, les résultats. Je me suis donné pour tâche de soutenir le paradoxe d'un platonisme du multiple. C'est dans cette voie, et aucune autre, que je rencontre et pratique le théâtre. Comme une épreuve, et, je l'espère, comme une preuve.

L'adversaire considère qu'on manque absolument le réel du théâtre si l'on omet de souligner que s'y déploie le mensonge, le masque, l'apparence : le jeu. Et certes, à peine un acteur dit-il, comme s'il les inventait, comme s'ils étaient les siens, des mots péniblement appris, et tirés d'un vieux texte, le simulacre établit son empire. Qu'il soit consubstantiel au théâtre est ce qu'un enfant constate avec joie. Mais s'en tenir à ce constat ou seulement s'y attarder, est justement ce qui nous éloigne de toute pensée du théâtre comme pensée. Pour trois raisons.

Première raison : l'évidence du simulacre est sans portée. Quand nous disons que les constituants du théâtre sont des corps, des voix, du texte, du masque, des costumes, des décors, tout cela noué dans le temps hors-temps de la représentation, nous déclinons évidemment le jeu, qui est ce dont on part, et non ce dont il faut installer la répétition ou le commentaire. Le jeu est le phénomène dont la vérité qui le transit, articulation singulière d'une éternité incomplète et d'un hasard gouverné, est le réel. De quel réel témoigne le jeu ? C'est la seule question qui importe. S'en tenir au jeu, à l'ambiguïté, à l'apparence, au change, c'est tenir que l'essence du théâtre est la sophistique. Et c'est bien à une sorte de sophistique solennelle ornée des moyens de la « grande production », que de toutes parts on nous convie.

Deuxième raison : il est singulier que l'adversaire antiplatonicien entérine aussi aisément la définition que Platon donne du théâtre : le semblant mortel dans la mimésis du semblant poétique, le « pur rapport » sans vérité des termes rapportés. Nous dirons au contraire que l'erreur de Platon est de s'en être tenu – comme l'adversaire – à une phénoménologie superficielle du semblant théâtral ; de ne pas avoir vu que l'artisanat théâtral, sorte de mathématique des corps, des voix et des lumières, inscrit immédiatement le complémentaire hasardeux du poème. Et qu'ainsi, comme le disait Vitez, tout théâtre véritable est un théâtre des idées. Troisième raison, la plus profonde : invoquer le simulacre ou le mensonge ne peut identifier le théâtre, même dans sa pure présence. Car de n'importe quelle vérité, on sait qu'elle se transmet dans la guise de l'erreur. Et c'est à quoi Platon lui-même a dû le premier consentir, quand il établit que nulle pensée de l'être n'est praticable qu'au prix d'une occurrence du non-être. Aucune pensée ne se laisse saisir par son lien général au leurre, et pas plus la pensée théâtrale qu'une autre. Car si l'on s'en tient au leurre, on est encore au point d'indistinction entre un processus de vérité et son inévitable double sophistique. Outrepasser cette indistinction où le théâtre tend aujourd'hui à stagner, exige un point d'ancrage, ou d'arrêt, invariablement composé d'un double rapport : à l'événement, et à l'éternité. Le jeu, matérialité reconnaissable du théâtre (parmi d'autres), est la question, non la réponse. Quel effet de pensée (quelle idée, je ne vois pas d'autre mot) produit le théâtre, qui tourne l'événement de la représentation vers l'éternité du pensable ?

Comme la majorité de nos contemporains, l'adversaire met la mort à la place de l'éternité. L'antithèse est ici formalisable. L'adversaire écrit : « Il faudrait toujours, au théâtre, faire voir la mort à travers les vivants. » Nous dirons exactement l'inverse : au théâtre, il faut faire voir les vivants, l'affirmation vivante des idées disparates, des désirs indestructibles, y compris à travers le simulacre de la mort. Il est vrai qu'aujourd'hui des talents incontestables s'emploient, presque désespérément, à négocier avec la mort. Il n'est question que d'expérimenter l'intraitable mort, d'y exposer la pensée, de se « brûler » au tremblement ineffable de la finitude. Nous déclarons que ce pathos tue le théâtre, qui exige un rapport frontal au public, et qui ne porte l'idée que dans l'affirmation, voire la brutalité simple. S'il me fallait une preuve supplémentaire pour soutenir que la possibilité d'une comédie moderne est la clef de la situation, je l'aurais de ce que l'adversaire en vient inévitablement, après avoir rejeté l'opposition entre tragédie et comédie, à soutenir que le jeu lui-même est tragique par essence. C'est de ce « tragique » de la finitude et de la mort, de l'ombre et de la lumière, du tremblement et de la répétition, du trouble et de la douleur, que nous ne voulons plus. Le siècle finissant, confus et pauvre, exige, comme aurait dit Spinoza, une méditation de la vie, et non une méditation de la mort.

Nous n'admettons nullement que l'acteur détient l'essence du théâtre. D'apparence affirmative, cette thèse est en réalité polémique. Il s'agit, une fois encore, de « dépasser » le metteur en scène, et de réduire à rien la fonction du texte, du poème. L'adversaire argue de ce que l'acteur est « ce que l'on voit ». L'argument n'impressionne guère ! de bien des phénomènes, à commencer par le langage, on sait que c'est leur dimension insensible (ce que les stoïciens appelaient les incorporels) qui prescrit leur essence. Les corps mis en jeu dans le visible pourraient bien être, au théâtre, le support de quelques incorporels. Strehler, dont on doutera qu'il ignore ce dont l'adversaire prétend témoigner, soit le théâtre « qui se fait », est allé jusqu'à soutenir que le théâtre ne connaissait qu'un seul artiste, le poète, et qu'en toute rigueur il n'y avait ni art de l'acteur, ni art du metteur en scène. C'est, même pour l'auteur que je tente d'être, une thèse extrémiste. Cependant, il faut bien voir que le manque de poètes ruine plus certainement une époque du théâtre que la carence en acteurs puissants. Et c'est bien le problème aujourd'hui. Nous avons des actrices, des acteurs, et de très grand talent, mais pour quelle poétique ? Pour quelle adresse publique ? Pour quel destin de la pensée ? Pour quelle politique ? Ni l'acteur ni le jeu ne se suffisent, quand l'orientation du théâtre n'est pas fixée par les poèmes, et déployée par les maîtres de théâtre que sont les metteurs en scène et les professeurs de jeu. L'essence artistique et historique du théâtre, le mouvement temporel des idées qu'il produit, s'espace entre le poète et le metteur en scène. L'acteur est une médiation, jamais une source, ni une fin. C'est la raison pour

laquelle, s'il y a un art de l'auteur ou du metteur en scène, il y a une éthique du jeu, un impératif de la présence pure, qui est au service de quelques incorporels. L'adversaire confond deux choses. Que l'acteur soit très souvent le point d'articulation, de saisie, où l'instant « fulgure » de l'éternel, est incontestable. D'où sa responsabilité. Mais que « l'espace de jeu » identifie le théâtre, non, certainement pas. Lisons la partition empiriste de l'adversaire, classique revers du pathos de la finitude : l'acteur est ce qui se voit, d'accord. Mais il est tout aussi évident que ce qui subsiste et insiste, c'est le texte, et que ce qui enseigne et se transmet, c'est l'art théâtral tel que façonné par des metteurs en scène. L'acteur, surtout s'il est un grand acteur, est au moins autant ce qu'on oublie, même dans la durée propre du spectacle, que ce qui fut exposé dans la lumière. Tout théâtre des idées déplie un sacrifice de l'acteur.

On ne trouvera aucune séduction à l'idée (nietzschéenne, wagnérienne) qui dévoue le théâtre à l'interrogation de nos « mythes fondateurs ». ce qui nous fonde n'est pas de l'ordre du mythe. Déjà en Grèce, la philosophie s'établit dans l'idée d'un fondement qui ne devrait plus rien au mythe, qui comparaitrait devant le tribunal de l'argumentation. L'*Orestie* d'Eschyle fait poème, en vue de la production de quelques idées-théâtre ajustées au recours à des lois explicites, du processus de cette interruption de la puissance mythique. L'interlocuteur d'un théâtre contemporain, décidé à intervenir dans la ré-édification d'une Cité, peut bien être la philosophie, comme aussi du reste la science, ou la politique, ou l'amour, ou les autres arts, mais nullement le mythe. Nous sommes lassés, et du mythe, et de la déconstruction du mythe. Là encore, l'exigence d'une comédie moderne, y compris dans l'excès iconoclaste du farcesque, vient de la nécessité de re-produire, en inventant à partir du legs traditionnel quelques types et effets d'une simplicité bouleversante, la rupture avec les fausses profondeurs conjointes du mythe et de sa déconstruction. Que le théâtre soit au moins à la hauteur des puissances brutales du Capital ! Qu'il partage son indifférence au sacré des temps anciens ! Le simulacre théâtral, comme le dit très justement Christian Schiaretti, est une forme purement immanente du sacré. Disons : une laïcisation matérielle du sacré. Le comique qu'il nous faut doit montrer la dérision de toute transcendance. Il ouvrira la voie d'un théâtre réellement athée. Ce qu'aucun tremblement de la finitude, aucune mise en scène de jeu de l'être-pour-la-mort, aucune descente des anges du visible sur la scène, ne nous donnera jamais.

Il est contradictoire de rappeler que le théâtre participe de la fondation de l'espace public, ce qu'on accordera très volontiers, et d'insinuer que les répétitions sont au moins aussi importantes que les répétitions. Ce culte des répétitions est une conséquence classique de toute vision antiplatonicienne du théâtre (pas d'idée ! pas d'affirmation ! l'épreuve secrète, sur la scène, de l'être-mortel !). Nous savons tous qu'il y a, dans les répétitions, un travail étonnant, des moments

théâtraux d'autant plus forts, d'autant plus exposés à la nostalgie, qu'ils sont gratuits, perdus. Mais il faut avoir le courage de dire qu'il n'y a théâtre que pour autant qu'il y a la présence d'un public générique. Et que là se décide tout ce qui est de l'ordre, non seulement de l'effet politique et civique, mais aussi de l'effet de pensée. Il est aisé, comme l'adversaire le démontre, avoir identifié le théâtre au jeu de l'acteur, de penser nostalgiquement que le « vrai » théâtre est aussi pour l'acteur, dans le temps intime de la répétition. Extirpant de l'essence du théâtre le poète et le metteur en scène, cette conception ferait volontiers l'économie du public. Or public, poète et metteur en scène décident de l'idée-théâtre, dont l'acteur est la présence pure, ou médiation.

C'est en vain que le théâtre prétendrait se soustraire aux guerres du temps, ou ne produire que la paix. La violence le traverse, et il l'exerce aussi bien. Il mécontente autant qu'il comble. Il suscite la haine, parce qu'il mène, au service d'un réel récusé, sa propre guerre. Son artifice ne réconcilie pas. Car le théâtre va au réel par le simulacre matériel d'un conflit des possibles.

A l'arrière-plan des conceptions théâtrales de l'adversaire, on devine le dispositif idéologique aujourd'hui dominant : le dispositif humanitaire, ou les droits de l'homme. Il s'agit toujours de partir d'un immédiat sanglant et atroce, et d'exhorter les puissances (démocratiques, européennes, occidentales...) à intervenir par la force des armes (« ingérence humanitaire ») pour imposer aux barbares la souveraineté du Droit. Ce dispositif pose que toute pensée agissante trouve sa source dans le spectacle des victimes. Sa grande affaire est de se mouvoir dans le couple de la barbarie (dont l'immédiat sensible est le corps des victimes) et de l'Etat démocratique, dont même le parachutiste est supposé pouvoir être un acteur du triomphe de l'Humain. J'ai dit ailleurs tout le mal que je pensais de cette vision des choses, qui détruit la pensée et remplace l'action politique indépendante par une sorte de lobby hystérisé, pendu aux basques des Etats (ou de quelque sujet imaginaire, comme l'Europe, ou la « communauté internationale ») afin que ceux-ci fassent de leurs forces armées des représentants – paradoxaux – de la morale. Théâtralement, la projection de ce dispositif signifie un déploiement victimaire des corps. L'adversaire reconnaît qu'il prend le risque d'une compassion délétère. Le moins qu'on puisse dire est qu'il n'indique aucun moyen d'y parer. C'est que la compassion pour les victimes est en effet, sur la scène du monde comme sur la scène tout court, le point de départ de l'adversaire. Et qui s'y établit y demeure, sauf à implorer l'intervention d'une puissance transcendante.

Aucune pensée, ni aucune action, y compris artistique, dont la norme soit immanente, n'a jamais pu s'enraciner dans le spectacle des atrocités. La victime stupéfie. Demander au Etats, aux puissances, de nous débarrasser par la force de cet intolérable spectacle est une abdication de toute autonomie, comme de toute efficacité libre. Cette absence de liberté, au profit de la douleur captive et

du lobby humanitaire, se dira, quant au théâtre : pas d'affirmation ! Pas d'idée ! Le trouble, la saisie des corps, l'ambiguïté pathétique.

Au regard d'une situation quelconque, et singulièrement d'une situation violente et atroce, la pensée commence quand on demande : comment ce qui se passe, là, est-il possible ? Et par quelles prescriptions agissantes pouvons-nous imposer le déploiement d'un autre possible ? La barbarie est toujours la conséquence d'un choix, parmi d'autres possibles toujours multiples. C'est en revenant vers un autre possible que, déterminant cette conséquence comme conséquence, on a chance d'en arrêter le déploiement. Ce n'est aussi que dans cette voie qu'on s'assure d'une d'intervention immanente, menée de bout en bout en son propre nom, et maîtresse de ses moyens. On évitera ainsi d'avoir, pour contenir les barbares (primitifs, « totalitaires », genre guerre en Bosnie), à mendier l'action violente d'autres barbares (civilisés, sophistiqués, genre guerre du Golfe). Au théâtre, cela veut dire que l'autonomie du simulacre, son effet public de suscitation et de liberté, suppose l'exposition des possibles, et l'affrontement des décisions. Le théâtre n'est pas un art de la présence mortelle, c'est un art du conflit des possibles et des impératifs. Le théâtre matérialise que la pensée commence par la maxime : si extrême et délaissée que puisse être la situation, il y a quelque chose, et non pas rien.

C'est pourquoi l'adversaire s'égare quand il croit pouvoir citer le théâtre de Jérôme Deschamps comme réalisation de nos vœux. Car ce théâtre énonce qu'il n'y a rien. C'est un théâtre de l'impossibilité du possible. L'échec de Deschamps, ce qui l'a lié à l'indifférence télévisuelle, est clairement identifiable dans nos termes : c'est l'absolu manquement à la règle de l'affirmation, règle que l'adversaire tient cependant pour désastreuse. La dérision n'est jamais que seconde. Au centre de la force comique théâtrale, se tient le personnage diagonal, l'oublié pris dans la lumière et l'invention, esclave, valet, Ahmed, dont le désir est source de pensée et de maîtrise. Celui, justement, qui a rompu avec l'être-pour-la-mort, celui qui, à sa manière, est immortel. Celui qu'aucune télévision ne pourra jamais capturer. C'est cet immortel typique du jeu qui, sans être nécessairement comique par lui-même, opère la monstration en simulacre de ce qu'il y a de dérisoire et d'hilarant dans les puissances établies. Les paumés aphasiques de Deschamps sont *capturés* par le théâtre, épinglés. Ils ne sont que les spectres d'un désir mort. C'est pourquoi la finesse du jeu, le raffinement technique, l'acuité de l'observation composent à la fin un pénible théâtre du sarcasme et de la cruauté. Sans puissance affirmative, sans combustion vitale de la scène, il n'y a qu'une moquerie d'où s'absente la pensée.

Brecht n'a nullement échoué. Le réduire à des leçons de jeu, si même elles sont exemplaires, et d'une valeur intacte est une mutilation. Il demeure avant tout, avec Claudel, Pirandello, Genet, Beckett, un des rares poètes de ce siècle. Et

c'est bien ce dont on part, du côté de l'inscription éternelle, comme du côté de l'histoire du jeu et de sa politique, on part de Meyerhold, de Strehler, de Vilar, de Grüber ou de Vitez. Ré-inventer, pour notre moment, la fonction théâtrale telle que Brecht la concevait dans ses pièces ; lui accorder une vision du lien entre la scène et le public d'une rectitude comparable à celle de Vilar ; ne jamais être en deçà de l'ambition intellectuelle de Vitez : ce pourrait être le programme. Le reste, tout le reste, commémoration talentueuse d'un théâtre défunt, exorcisme sacré de la venue de la mort, exercice intime et vain de l'entre-deux, nous laissera démunis face aux forces infâmes qui nous assaillent.

Oggi (estate-autunno 2016), a vent'anni di distanza da quello scambio, Tackels ha proposto a Badiou di aggiornare la polemica che li oppone e di riproporla alla comunità degli addetti ai lavori. Nel proprio ultimo intervento (in corso di pubblicazione) Tackels alza il tiro a sua volta e risponde a tutto campo. È una presa di posizione assai significativa, la sua, soprattutto se si tiene conto dell'importante incarico governativo che attualmente ricopre. Del testo, che in futuro potremo conoscere e condividere nella sua integralità, proponiamo qui soltanto il paragrafo finale dedicato alla ricerca. Il lettore vedrà che due sono le note dominanti: l'accento su una definizione "notarile" della ricerca che gli italiani hanno conosciuto nel magistero di Franco Quadri e un tentativo, o un desiderio, di riconciliazione con Badiou, esplicitato tramite l'immagine-esergo del ponte tra le due rive e una evocazione finale di Antoine Vitez che in sostanza è una poetica e malinconica attesa o preparazione di una grande rivoluzione sociale e culturale.

« Lorsque je suis monté sur le pont et que j'ai regardé le paysage, j'ai compris que c'était encore mieux, encore plus beau de voir les deux rives en même temps. J'ai saisi que le mieux était d'être un pont entre deux rives. S'adresser aux deux rives sans appartenir totalement à l'une ou à l'autre dévoilait le plus beau des paysages. »

Orhan Pamuk

Le dernier matériau de ce dispositif pour le théâtre qui vient nous a été donné par la mission que j'assume actuellement, depuis le mois de décembre 2013, en tant que responsable de la recherche en arts. Un chantier prometteur qui cherche encore sa propre cartographie. Par ces quelques (hypo)thèses sur la recherche, telle qu'elle est conduite par les artistes-philosophes, puissent le *Philosophe* et son *adversaire* trouver le champ de la juste réconciliation.

1. Tous les grands artistes ont écrit, transmis, traduit, théorisé, témoigné, balbutié, parfois, hurlé, rarement, l'énigme qui les porte. Alors que je lui parlais d'Antoine Vitez, un étudiant, un temps perdu, me répond : « Ah oui, l'homme qui a écrit les sept livres ». Et il élargit les mains pour signifier la matière de cette recherche d'artiste. Force est de reconnaître que Vitez apparaît comme

le dernier représentant d'une lignée en sommeil. Les artistes de la génération suivante, soumise contre son gré à un productivisme libéral insidieux, n'ont pas privilégié la recherche, plongés qu'ils étaient dans un système exclusivement tourné sur le binôme production/diffusion. Or le travail de création repose sur un trépied fondateur : recherche/production/diffusion.

2. Si la question de la recherche revient en force aujourd'hui, c'est sans doute parce que l'on prend de plus en plus conscience qu'il est problématique de sacrifier ce troisième pilier de la création, quelle qu'en soit la forme. D'où le débat actuel sur la recherche en art. D'où ces multiples tentatives qui réinterrogent la relation que l'art entretient avec la science, dans tous ses états. Cependant, il faut préciser que toute personne qui *cherche* (et dans le domaine des arts, à l'évidence, on cherche beaucoup) ne fait pas forcément acte de recherche. Où a lieu la recherche en arts ? Les écoles ? Les lieux ? Ceux de l'institution ? Ou ceux qui sont à côté ? Où sont-elles, les forces vives de la recherche ?

3. La recherche *en* art doit clairement prendre position, face aux investigations menées *sur* l'art, ainsi que les recherches conduites *pour* l'art. Pour s'exercer pleinement, elle devra trouver les justes relations avec ces autres manières de recherche, et inventer avec elles les bonnes complémentarités. Il est sans doute éclairant et productif de reprendre la distinction opérante entre recherche fondamentale et recherche appliquée. À quel moment les artistes s'engagent-ils dans une recherche dite « fondamentale », qui pourra ensuite trouver ses applications ? Est-elle toujours opérante ? Et comment la reprendre à nouveaux frais, notamment dans le domaine du design ou du numérique ?

4. La recherche n'est pas un acte isolé, encore moins individuel. Elle suppose nécessairement le collectif : celui qui engage une recherche sait très bien qu'elle est attend d'être partagée, qu'elle est même, à terme, destinée à *servir aux autres*. Dans le contexte qui nous occupe, comment penser ces services partagés ?

5. Pour qu'une recherche ait lieu, il faut de la documentation et de l'archive. Cette culture de l'archive et du document n'est pas très présente dans nos contrées, en particulier dans le domaine du spectacle vivant, qui a toujours rechigné à se *laisser capter* dans les médiums de la reproduction. Il est urgent de poser les jalons d'une véritable *politique de la trace*. Cfr le syndrome de l'Odéon, qui a laissé s'effacer toutes les cassettes VHS de l'époque de l'immense Giorgio Strehler... Remettre ces questions sensibles sur le tapis doit nous inciter à inventer de nouveaux chantiers pour la recherche en arts.

6. La recherche, assurément, doit se penser par ses *lieux*. Pour qu'il y ait « recherche », il faut qu'il y ait « résidence » – même si le mot est aujourd'hui un peu épuisé, ses potentialités sont énormes. L'enjeu est de renouer avec les forces vitales de la résidence : un temps, un espace, des règles du jeu, en dehors de tout rendu et de toute productivité. Préservons le fondamental, l'application viendra assez tôt.

7. La recherche en arts cherche encore son vocabulaire, sa définition, sa « boîte à outils ». Il est très stimulant de revisiter les mots dont nous disposons (ou pas) : atelier, laboratoire, séminaire, colloque, rapport, étude, mémoire, thèse. Autant de notions méthodologiques qui ont structuré la recherche universitaire. Comment et à quelles conditions peuvent-ils se transposer dans le domaine de la recherche en arts ?

8. La recherche appliquée en arts appelle forcément de nouvelles relations avec le monde de l'industrie et des entreprises innovantes. Les domaines de recherche des artistes ont tout à gagner à ces rencontres avec le monde de la *production*. Rappelons-nous qu'il a existé dans notre cinquième république un ministère de l'industrie et de la recherche.

9. La recherche en arts se différencie de la recherche sur les arts, telle qu'elle est pratiquée dans l'université, souvent avec bonheur, par son souci de mêler, étroitement, le geste théorique et la proposition pratique. Elle doit encore trouver sa reconnaissance sociale, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui. Il faudrait pouvoir se dire que dans dix ans, la position sociale d'un « chercheur » en arts sera clairement reconnue, et reconnaissable, comme l'est aujourd'hui la fonction de webmaster ou de développeur — ce qui n'était assurément pas le cas au début de la décennie précédente. L'enjeu est donc de trouver un accord sur le juste statut d'un *artiste-chercheur* (et donc aussi enseignant, ce qui éloigne radicalement ledit statut de celui de « l'enseignant-chercheur »).

10. La recherche en arts est menacée par deux écueils. Celui d'être vampirisée par les sciences humaines, dont on ne peut pas penser qu'elles occupent la totalité du champ de la recherche. L'autre difficulté est de penser que tout acte de création est un processus de recherche. Il est donc important de trouver des critères simples et fédérateurs, qui permettent de délimiter le périmètre de la recherche en arts, pour éviter qu'elle ne devienne une sorte d'aide à la création déguisée, voire une rente pour artistes qui s'abritent dans les écoles, où ils peuvent initier ce qu'ils ne peuvent pas faire dans le monde professionnel. Ces différentes délimitations sont complexes à opérer, et il est en réalité souhaitable qu'elles dialoguent et se complètent, plutôt qu'elles ne s'excluent et ou ne se livrent une guerre symbolico-territoriale aujourd'hui stérile et inaudible.

11. La recherche en art cherche encore sa forme. Le travail qui l'attend est assurément sur les formes. Selon quels protocoles, méthodologies et procédures doit-elle s'élaborer ? Car assurément, elle a tout à gagner à revendiquer la rigueur et la précision qui a toujours fait la force des « Académies ». Tout en ménageant sa langue propre, gage de sa pérennité.

12. La recherche en arts doit donc inventer son « mémoire », et sa « thèse ». Ces deux exercices fondamentaux de la recherche doivent être d'emblée pensés comme des actes de création. Mémoire de création, thèse de création. Ces expressions doivent faire leur chemin. Et pour ce faire, abandonner tout modèle.

Chaque écrit d'une recherche de création doit s'assumer comme prototype. Chaque univers dicte sa parole, et la traduit en plusieurs médiums.

13. La recherche en arts est visiblement tournée vers les croisements des pratiques, qu'elles soient créatives, techniques ou technologiques. L'indiscipline montre depuis plusieurs décennies que les avancées artistiques les plus puissantes se sont fort souvent trouvées à la croisée de plusieurs chemins disciplinaires. La performance est sans doute aujourd'hui l'un des carrefours les plus stimulants pour les artistes, qui rallie le corps et l'image : la danse, la musique, la scène, la poésie, la tragédie. Elle donne réellement à penser que les médiums distincts se jettent dans le même courant. Encore faut-il pouvoir analyser rigoureusement ce qui se joue sur la scène dans ce passage du monde la représentation à celui de la performance.

14. La recherche doit trouver ses propres points de méthode. L'idée d'un « séminaire théorique en immersion dans les ateliers » est sans doute une piste stimulante pour nouer des liens durables entre théorie et pratique – le nœud gordien de l'enseignement des arts et de leur transmission. Il n'est pas inutile de regarder ce qui s'est joué sur les campus américains, du nord comme du sud, où l'on a vu de véritables lieux/écoles d'art s'implanter durablement sur les campus universitaires. La recherche en art est une théorie *et* une pratique, un geste théorique à partir d'un processus de création.

15. Pour que la recherche se développe, il faut s'appuyer sur la force profonde des écoles, leur essentielle hospitalité, provoquer et renforcer les *attablements* de gens qui n'ont aucun rapport entre eux, sinon leur amour de l'art et du savoir. Mais dans le même mouvement dynamique, la recherche en arts est à l'évidence portée par de nombreux foyers de création, en dehors des écoles d'art, qui restent le référent majoritaire historique. De multiples potentialités existent, partout sur ce territoire, qui promettent de nombreux chantiers inattendus.

16. S'il y a recherche, il y a l'autre, qui s'appréhende, le temps, qui se prend, et se négocie, et la production, qui se suspend, pour mieux prendre son envol. Et le dernier mot, à Antoine Vitez, qui a su voir, déjà, si loin :

Situation non révolutionnaire, ou non sentie telle – la paix civile, un équilibre relatif, un mouvement plus lent, ou la lutte des classes déplacée un temps sur le terrain parlementaire, etc. La société goûte ses plaisirs, digère son acquis, se regard vivre avec complaisance. Alors le bris des formes est une tâche indispensable parce qu'il entraîne une réflexion sur le sens des formes, il critique l'innocence des formes admises, l'apolitisme des formes. Et l'étude des classiques est urgente, car les classiques partout et toujours sont la citadelle des formes de la classe dominante. Dans ces conditions le bon traitement des classiques est la provocation. Même si on n'atteint pas *le peuple*, les masses (seulement réceptives quand elles sont en mouvement), quelle tristesse ? Pas de culpabilité. On accumule les armes idéologiques, on attend son tour, certain d'entre nous mourront avant, quelle importance.

Tutt'altro che una conclusione, dunque, piuttosto un indice di questioni a fronte del quale in Italia si sta registrando un vaglio serio e collettivo, che tende a investire di responsabilità interpretative e politiche studiosi e operatori di diverse generazioni e discipline. Il merito principale di questo rilancio va riconosciuto al giovane studioso citato, Francesco Ceraolo. E se il volume collettivo in preparazione non coinvolge in misura significativa operatori e studiosi della scena, ha l'indubbio merito di tenere aperta la questione teatrale in termini alti, e con il rimando a un background non soltanto filosofico che gli addetti ai lavori non possono più ignorare. Il presente e il futuro delle arti della scena non possono essere più considerati una questione settoriale, appaiono anzi sempre più come una questione che da una parte rimanda a una ecologia generale – si pensi per esempio alla questione pedagogica – e dall'altra esige il concorso rigoroso e responsabile di diverse discipline, tanto nel vaglio degli specialismi quanto nella fatale proiezione politica. «Mimesis Journal» è una rivista nata per *significare* questa tensione e quindi seguirà gli sviluppi della riflessione sulle arti performative sempre cercando di aprire, allargare e intensificare il confronto e la ricerca. Perché ciò che merita attenzione e lavoro comune è il teatro nella vita, non nei curricula dei parassiti d'archivio o dei modaioli che aspirano soltanto al funzionariato della mediocrità universitaria.

(a cura della redazione)